

Frank Büttner

BILDUNG DES VOLKES DURCH GESCHICHTE. ZU DEN ANFÄNGEN ÖFFENTLICHER GESCHICHTSMALEREI IN DEUTSCHLAND

In den Äußerungen des späteren 19. Jahrhunderts zur zeitgenössischen Historienmalerei, die damals fast immer im engeren und moderneren Sinne des Begriffs verstanden wurde als Darstellung geschichtlicher Ereignisse, war die Feststellung, daß derartige Werke »ein wahres Bildungsmittel für das Volk«¹ seien, ein ganz geläufiger Topos, zu dem insbesondere dann gegriffen wurde, wenn es sich um Malerei handelte, die im Zusammenhang mit öffentlichen Bauwerken entstanden war, die Rathäuser, Museen, Nationaldenkmäler oder andere staatliche oder kommunale Bauten schmückte.² So sehr und so eingehend man sich auch in jüngster Zeit bei uns mit der Geschichtsmalerei des vergangenen Jahrhunderts beschäftigt hat³, ist doch nach dem Aufkommen dieses Topos nie gefragt worden, und es sind auch die Anfänge der öffentlichen Geschichtsmalerei, also der im staatlichen Auftrag geschaffenen und für die Öffentlichkeit bestimmten Geschichtsdarstellung, noch nicht hinreichend genau untersucht worden. Zu beidem soll im Folgenden ein Beitrag geleistet werden. Ausgangspunkt soll dabei ein Freskenzyklus sein, der bislang noch nicht ausführlicher behandelt worden ist, obwohl er für sich in Anspruch nehmen kann, einer der ersten im 19. Jahrhundert in Deutschland ausdrücklich für die Öffentlichkeit bestimmten und ausgeführten Zyklen von Geschichtsdarstellungen gewesen zu sein, nämlich die Fresken in den Arkaden des Hofgartens in München.⁴

Der Hofgarten nördlich der Münchner Residenz, der unter Kurfürst Maximilian I. ab 1613 angelegt worden war, hat die Grundstrukturen seiner ersten Anlage bis heute bewahrt.⁵ Damals wie heute bildet ein kleiner Zentralbau seinen Mittelpunkt, damals wie heute wird er an seiner West- und Nordseite von langen Arkadengängen begrenzt. Um 1780, also einige Jahre vor Gründung des Englischen Gartens, war der Hofgarten von Kurfürst Karl Theodor der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Den Münchner Bürgern diente er fortan als vielbesuchter Ort für den sonntäglichen Spaziergang, und alle Umbauten und Erneuerungsarbeiten, die im folgenden Jahrhundert vorgenommen wurden, haben diesen Umstand berücksichtigt. 1816 entwarf Leo von Klenze das Hofgartentor als repräsentative Öffnung des Gartens zum Odeonsplatz und zwischen 1824 und 1826 wurde nach seinem Entwurf an der Stelle des alten Turnierhauses der sogenannte Bazar errichtet, der nun Hofgarten und Odeonsplatz voneinander trennt. Gleichzeitig wurden die Arkaden auf der Hofgartenseite erneuert, nicht nur die westlichen, sondern auch die im Norden gelegenen.

Für die Ausschmückung dieses langgestreckten Portikus hatte der Architekt an eine einfache Stuckdekoration gedacht und vielleicht auch an eine Ausstattung mit Statuen. Peter Cornelius jedoch, der 1825 endgültig von Düsseldorf nach München übersiedelt war, nachdem er zum Akademiedirektor ernannt worden war, machte vermutlich im Spätsommer 1826 dem König den Vorschlag, den Arkadengang durch seine Schüler mit historischen Fresken ausschmücken zu lassen.⁶ Dies war durchaus nicht im Sinne Klenzes, der sich auch später noch beim König beschwerte, Cornelius habe »in die Arcaden des Hofgartens seine Schule gewaltsam hineingedrängt«.⁷ Cornelius aber hatte mit seinem Vorschlag die Vorstellungen des Königs genau getroffen. Für die Ausmalung wurde der zwischen Residenz und Bazar gelegene Teil der Arkaden aus-ersehen. Hier war an den Wänden Raum für zwölf größere und vier kleinere Fresken. Einer der Schüler von Cornelius, Ernst Förster, der Schwiegersohn Jean Pauls und spätere Biograph seines Meisters, wurde aufgefordert, ein Programm zu entwerfen. Er sollte sechzehn Ereignisse aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach seit Begründung der Dynastie durch Otto I. von Wittelsbach für die Gemälde vorschlagen, wobei aus jedem Jahrhundert jeweils »eine Kriegsthat« und ein



1 E. Förster, Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach (1155), München, Arkaden des Hofgartens (Photo Marburg)

»friedliches Ereignis« dargestellt werden sollten.⁸ Es ist zu vermuten, daß das Grundkonzept des Programmes von Ludwig selbst aufgestellt worden war, der sich jedenfalls sehr intensiv mit dem Unternehmen befaßte. Das bezeugen seine zum Teil kleinlichen Korrekturen an dem Programm und den Entwürfen, die ihm selbstverständlich zur Genehmigung vorgelegt werden mußten.⁹ Auf Cornelius hingegen dürfte die Idee zurückgehen, den Fresken gegenüber Personifikationen darzustellen, die sich auf die Hauptfigur des jeweiligen Freskos beziehen sollten. Der Beschluß zur Ausführung wurde der von Klenze geleiteten Hofbauintendanz am 28. Dezember 1826 durch das Innenministerium mitgeteilt.¹⁰ Die Ausführung der Fresken, an der sich vierzehn Schüler von Cornelius beteiligten, begann, nachdem Cornelius am 7. Januar 1827 einen Kostenvoranschlag vorgelegt hatte.¹¹ Der Arbeitsweise von Cornelius entsprechend wurden zunächst die Kartons gezeichnet. Die Ausführung zog sich teilweise bis zum September 1829 hin.¹² Der Erhaltungszustand der Fresken war schon um die Jahrhundertmitte nicht sehr gut, so daß bereits damals erste Ausbesserungen notwendig wurden. Seither ist der Zyklus vielfach restauriert worden, zuletzt in den fünfziger Jahren. Von der ursprünglichen farbigen Erscheinung der Fresken dürfte wenig üb-

riggeblieben sein. Deswegen sollten bei der Betrachtung der Darstellung die von den Künstlern selbst um 1830 herausgebrachten Lithographien zur Kontrolle herangezogen werden.¹³

Ich meine, daß es nicht nötig ist, die Themen der sechzehn Fresken aufzuzählen und die Bilder Revue passieren zu lassen.¹⁴ Mit vier Beispielen möchte ich Eigenart und Problematik dieses Zyklus in einer ersten Näherung vor Augen führen. Ich werde dabei zuweilen auf die Bilderklärungen zurückgreifen, die Wilhelm Röckel, einer der an diesen Fresken beteiligten Künstler, 1829 veröffentlichte. Der Zyklus wird eröffnet mit dem Fresko von Ernst Förster, das die *Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach im Jahre 1155* darstellt (Abb. 1, 2). Als Barbarossa nach der Kaiserkrönung mit seinem Heer nach Deutschland zurückzog, wurde ihm nördlich von Verona der Weg durch eine bewaffnete Schar versperrt, die sich auf dem steilen Felsen oberhalb des Weges festgesetzt hatte. Mit einer Gruppe von »zweihundert auserlesenen Bayern« erkletterte Otto von Wittelsbach die Felsen unbemerkt und fiel den Wege-
lagerern in den Rücken.¹⁵ »Diese kühne Tat des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach . . . hat das Ansehen des Kaisers und die Ehre des deutschen Heeres gerettet«, stellte Röckel fest. Als energisch



2 E. Förster, Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach (1155), Lithographie

voranschreitende Figur steht Otto von Wittelsbach in der Mittelachse und schwingt die Reichsfahne in seiner Faust. Sein Gegenspieler Graf Alberich von Verona kniet vor ihm. Die finstere Miene soll auf seinen üblen Charakter deuten. Es ist sicher kein Zufall, daß diese Gestalt an die Figur Hagens in den Nibelungen-Illustrationen von Cornelius erinnert.¹⁶

Das zweite Bild im Zyklus ist die *Belehnung von Otto von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern im Jahre 1180* (Abb. 3). Es wurde von Clemens Zimmermann gemalt, der später auch die von Cornelius entworfenen Fresken in der Alten Pinakothek ausführte. Otto von Wittelsbach kniet vor dem Thron Barbarossas. Er hat die Rechte zum Schwur erhoben und hält in der Linken die Fahne als Lehenszeichen. Von den Umstehenden, die von Röckel in seiner Beschreibung einzeln benannt werden, halten einige die Waffen und die Rüstung des Belehnten, andere tragen die Reichsinsignien.

Es ist für das Programm bezeichnend, daß auf dergleichen Staatsakte besonderes Gewicht gelegt wurde. Dabei unterscheidet sich das elfte Bild des Zyklus, das von Adam Eberle gemalt wurde, und das die *Erhebung von Maximilian zum Kurfürsten im Jahre 1623* darstellt (Abb. 4), vom Bild Zimmermanns fast nur im Kostüm, da ja die Zeremonie, die dargestellt werden soll, im wesentlichen die gleiche ist. Hier ist allerdings der Thron des Kaisers, es ist Ferdinand II., an die linke Seite gerückt. Maximilian, der vor dem Kaiser kniet und nach links blickt, hat im Bilde

verhältnismäßig großes Gewicht bekommen. Er nimmt nicht nur die Mittelachse ein, sondern überragt die Anwesenden, mit Ausnahme des Kaisers und des Erzmarschalls. Eberle hat sich in der Darstellung von Kaiser und Kurfürsten an überlieferte Porträts gehalten. Auch im Kostüm bemüht er sich, die zeitspezifische Kleidung wiederzugeben.

Das zwölfte Bild, das letzte großformatige Bild des Zyklus, ist ein Werk Carl Stürmers (Abb. 5). Es stellt *Max Emanuel bei der Eroberung Belgrads* 1688 dar. Röckel schreibt: »Er war der erste, der mit dem Degen in der Faust die Mauern erstieg.« An die Bemerkung, die Ludwig auf den Programmentwurf Försters geschrieben hatte, daß Max Emanuel »dabey von einem Pfeil an der Wange verwundet« wurde¹⁷, scheint sich Stürmer nicht gehalten zu haben. Blut fließt hier nur bei den überwundenen Feinden. Auch bei diesem Bild wird man, trotz des ganz anderen Kostüms, an die früheren Darstellungen des Zyklus, insbesondere an Försters Otto von Wittelsbach erinnert. Hier wird mit demselben Kompositionsschema gearbeitet, wird auf ganz vergleichbare Weise der Fürst in seiner Protagonistenrolle herausgestellt. Es ist zu vermuten, daß dies nicht nur aus mangelndem künstlerischen Vermögen geschehen ist, das natürlich in beiden Bildern nicht geleugnet werden kann.

Die Reaktion auf den Freskenzyklus in Zeitungsartikeln und persönlichen Äußerungen war vielfältig, zum Teil von begeisterter Zustimmung getragen, zum Teil auch, wie wir später noch hören werden, grundsätzlich ablehnend.¹⁸ Stets aber wurden die Intentionen klar erkannt, die der Auftraggeber wie der geistige Vater des Zyklus, also Ludwig und Cornelius, verfolgten. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Reden, die auf dem Landtag von 1831 gehalten wurden, wo die Bauausgaben des Königs, zu denen auch die knapp 25 000 Gulden für die Ausgestaltung der Arkaden gehörten, im Kreuzfeuer der Kritik standen. Bei denjenigen Abgeordneten, die die Arkadenfresken verteidigten, begegnet einem immer wieder das Argument, daß hier ein »Nationaldenkmal« geschaffen worden sei.¹⁹ Verschiedentlich wurde auf die positive Resonanz hingewiesen, die die Fresken in der Bevölkerung fänden. Der Abgeordnete Rabel sagte: »Die Arkaden mögen allerdings wieder als eine unnöthige Ausgabe betitelt worden sein. Ja meine Herren! Wenn Sie nehmen wollen die Firlfanzereyen, die gegenwärtig gemalt werden, die Schlangen, die Arabesken, wie man sie heißt, so möchte der Ausschuß wohl recht haben; allein ich bin schon oft im Hofgarten und den Arkaden gewesen und habe mich erstaunt, wie schon die Bauernbuben, die erst vom Lande hereinkamen, oft dort gestanden, wie ihr Geist erregt worden ist, wie sie die Tugenden der Väter erkannt haben...«²⁰ Der Abgeordnete Kapp unterstrich dies: »Es ist ein großer Gewinn, wenn ein Volk recht viele Gegenstände besitzt, die es an seine Geschichte erin-



3 C. Zimmermann, Kaiser Friedrich Barbarossa belehnt Otto von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern (1189), München, Arkaden des Hofgartens (Photo Marburg)



4 A. Eberle, Die Erhebung Herzog Maximilians I. von Bayern zum Kurfürsten (1623), München, Arkaden des Hofgartens (Photo Marburg)

nern. Die Kenntnis der Vaterlandsgeschichte ist ein großes Mittel zur Vaterlandsliebe, und der Anblick großer Ereignisse, die Hinweisung auf glorreiche Thaten aus der Vorzeit erheben den Sinn des Menschen über das Kleinliche und Alltägliche, geben zu erkennen, daß es in jedem Volke etwas gibt, was mehr ist als Gelderwerb, und insofern haben solche Darstellungen auch einen moralischen Charakter.«²¹ Finanzminister Graf Armansepp verteidigte die Ausgaben für die Arkadenfresken entschieden. Die »Würde des Hofes« habe erfordert, daß die Arkaden eine »entsprechende Ausstattung erhielten«. Der König habe die Geschichtsdarstellungen malen lassen, »um dem gerechten Nationalstolze der Bayern zu huldigen, die Vaterlandsliebe bey der Jugend zu beleben, den Fremden zu beweisen, daß wir die Großthaten unserer Väter verehren; man wollte zugleich jungen Künstlern die Gelegenheit geben, sich auszubilden in einer Kunst, welche aus Deutschland fast verschwunden war«, womit er wohl die Freskotechnik meinte.²²

Obwohl Graf Armansepp den Historienzyklus auch mit dem Hinweis verteidigte, daß sich früher ähnliche Dekorationen in den Hofgartenarkaden befunden hätten, wurde dieser Aspekt in der öffentlichen Diskussion kaum aufgegriffen.²³ Der Zyklus wurde nicht als ein einfaches Fortsetzen früherer Dekorationsformen betrachtet. Von den Zeitgenossen wurde in ihm vielmehr ein Neuanfang gesehen, etwas in dieser Weise zuvor nicht Dagewesenes. Auch der Umstand, daß das künstlerisch in vieler Hinsicht recht schwache Unternehmen derartige Aufmerksamkeit fand, spricht für seine Aktualität. Natürlich war es eine Einschätzung aus Münchner Perspektive, die, selbst wenn man ihr zugesteht, daß sie den Blick nicht über Deutschland hinaus richtete, also ignorierte, was zuvor schon in Frankreich und England geschehen war, nur teilweise berechtigt war. Die Cornelius-Schule hatte im Rheinland schon 1825 einen Geschichtszyklus begonnen, nämlich für den Grafen Spee auf Schloß Heltorf bei Düsseldorf²⁴, und Carl Stürmer, der dort das erste Fresko gemalt hatte, war auch in den Arkaden mit dabei. Allerdings entstand dieses Werk



5 C. Stürmer, Kurfürst Max Emanuel erstürmt Belgrad (1688). München, Arkaden des Hofgartens (Photo Marburg)

nicht in öffentlichem, sondern in privatem Auftrag, an einer für das Publikum schwerlich zugänglichen Stelle. Dasselbe gilt für die Geschichtsbilder, die der Freiherr vom Stein damals für Schloß Cappenberg bestellte.²⁵ Vergleichbar mit den Arkadenfresken war hingegen ein preußisches Unternehmen, das in der kunstgeschichtlichen Literatur bislang auch nicht die gebührende Aufmerksamkeit gefunden hat. Seit 1815 wurde auf Betreiben des preußischen Oberpräsidenten Theodor von Schön und mit ausschlaggebender Beteiligung Schinkels die Marienburg restauriert und 1821 hatte der Berliner Maler Wilhelm Kolbe durch den Kronprinzen den Auftrag erhalten, für die Verglasung des Sommer-Remters der Marienburg Entwürfe mit Szenen aus der Geschichte des Deutschen Ordens zu schaffen.²⁶

Von diesen 1828 ausgeführten Bildfenstern allerdings scheint man in München nichts gewußt zu haben. Wir haben es hier mit einer Parallelität der Fälle zu tun, bei der es nicht viel Sinn hat, die Priorität des einen oder anderen festzustellen. Viel wichtiger ist es, nach den gemeinsamen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen beider Geschichtszyklen zu fragen. Wenn man aber nach der Vorgeschichte der in diesen Zyklen realisierten Ideen forscht, um ihre Herkunft und Genese nachzuweisen, wird man erstaunt feststellen, daß man sehr weit, nämlich gut siebenzig Jahre zurückgehen muß, um zu den Anfängen zu gelangen, zu den ersten Belegen für die Forderung nach einer Volksbildung durch Geschichtsmalerei.

In seinem »Discours« von 1750 beklagte sich Rousseau: »Unsere Gärten sind mit Bildsäulen und unsere Galerien sind mit Gemälden geschmückt. Was denkt ihr wohl, daß diese Meisterwerke, welche öffentlich zur Bewunderung ausgestellt sind, darstellen? Etwa die Verteidiger des Vaterlandes oder die noch größeren Männer, die es durch ihre Tugend noch herrlicher gemacht haben? Nein, es sind Bilder aller Verirrungen des Herzens und des Verstandes, welche man sorgfältig aus der alten Mythologie hervorgesucht hat, um sie der Neugierde unserer Jugend darzubieten, zweifellos, damit sie, noch ehe sie lesen können, schon Beispiele schlechter Handlungen vor Augen haben.«²⁷

Diese Ansicht, nur ins Positive gewendet und umformuliert zu einer Forderung nach einer Erneuerung des Geschichtsmalerei, findet sich auch bei einigen anderen französischen Autoren aus der Zeit der Jahrhundertmitte, auf die schon Jean Locquin hinwies. Für den deutschen Sprachraum war wichtig, daß Johann Georg Sulzer diese Ideen aufgriff. Obwohl Sulzer grundsätzlich feststellt, daß die Historienmalerei nicht mit der Geschichtsschreibung konkurrieren könne und solle, legt er doch auf das Inhaltliche und seine erzieherische Wirkung großes Gewicht. Seiner Forderung nach »muß das historische Gemälde, das dem Mahler Ehre machen soll, der sittlichen

Seele einen vorteilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen sie zur Unterstützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erweckung patriotischer Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugenden in Zimmern aufgestellt zu werden.«²⁸ An anderer Stelle fragt Sulzer: »Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel oder Porticos haben, die dem Andenken der großen Männer des Staats gewidmet wären . . . ? Sollten da nicht die Bilder und Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenste gemalt sein?«²⁹

Der Idee nach wäre also ein Unternehmen wie die Hofgarten-Fresken schon zu dieser Zeit möglich gewesen. Die von den zeitgenössischen Kommentatoren geäußerte Ansicht, daß diese Fresken ein ganz neuartiges Unternehmen seien, war aber durchaus nicht abwegig. Es gab zwar kunsthistorische Parallelen, aber keine kontinuierliche Tradition, die man einfach hätte fortsetzen können. So wird unversehens die Frage entscheidend, warum die Idee einer öffentlichen Geschichtsmalerei in Deutschland erst so spät realisiert wurde.

Sicherlich würde ein Abriß der Geschichte der Geschichtsdarstellung seit der Aufklärung uns zu einer Antwort auf diese Frage führen. Dieser Weg jedoch wäre sehr lang. Ich möchte deswegen einen kürzeren Weg gehen und thesenhaft die wichtigsten Faktoren herausstellen, die die Ausbildung der öffentlichen Geschichtsmalerei bedingten.

Zunächst einmal ist sie notwendigerweise an den modernen Begriff der *Öffentlichkeit* gebunden. Ihre Entstehung hängt mithin wesentlich mit dem von Habermas beschriebenen Wandel von der repräsentativen zur bürgerlichen Öffentlichkeit zusammen, der sich während des 18. Jahrhunderts in den europäischen Ländern mit verschiedener Geschwindigkeit und verschiedener Intensität vollzog.³⁰ Öffentliche Malerei setzt die öffentliche Meinung, das Kernstück der bürgerlichen Öffentlichkeit, als Instanz voraus. Sie muß von den Auftraggebern als Adressat akzeptiert werden. Die Absicht, sie durch die in Auftrag gegebenen Kunstwerke zu beeinflussen, impliziert ihre Anerkennung, ob der Auftraggeber sich nun von ihr Unterstützung erwartet oder sich vor ihr rechtfertigen will. Die Ausbildung der bürgerlichen Öffentlichkeit in den deutschen Staaten war ein langsam und zäh verlaufender Prozeß. Zwar wären um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon die ersten Schritte getan, wie vor allem der stark expandierende literarische Markt und die enorm anwachsende Zahl der Zeitschriften zeigen. Doch obwohl die Aufklärung und später die Französische Revolution den Boden bereitet hatten, brachte erst die Zeit der Befreiungskriege den Durchbruch, in der die deutschen Fürsten diese Öffentlichkeit dringend brauchten, um sich gegen Napoleon durchzusetzen. In der Zeit nach dem Wiener Kongreß, in der Epoche der Restauration, war diese Entwicklung nicht mehr zurückzudrehen. In Bayern wurde dies durch die Begründung einer konstitutionellen Monarchie mit der Verfassungsurkunde von 1818 besiegelt.

Der zweite für die Entwicklung der öffentlichen Geschichtsmalerei wichtige Faktor ist der Wandel des *Geschichtsbewußtseins*, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts anbahnte. Reinhart Koselleck hat den entscheidenden Vorgang der Ablösung des seit der Antike gültigen statischen Geschichtsbildes durch die moderne Auffassung von der Prozeßhaftigkeit der Geschichte beschrieben. Die geschichtsphilosophischen Bemühungen der Aufklärung hatten das gemein, »daß sie die Modellhaftigkeit vergangener Ereignisse zertrümmerten, um an deren Stelle die Einmaligkeit geschichtlicher Abläufe und die Möglichkeiten ihres Fortschritts aufzuspüren.«³¹ Damit rückte die individuelle Eigenart historischer Epochen und historischer Persönlichkeiten in den Blickpunkt. Deutlichstes Symptom des Perspektivenwechsels war das Interesse für die Kultur- und Geistesgeschichte. Voltaires historische Schriften sind dafür ein Beispiel, insbesondere sein »*Essay sur les mœurs et l'esprit des Nations*« von 1756.³² Auch in Deutschland fielen seine Anregungen auf fruchtbaren Boden. Lessing lobte 1755 das Geschichtswerk des Franzosen Charles Rollin, weil es »sich auf eine kleine Anzahl merkwürdiger Begebenheiten einschränkt und, ohne sich bei bloß historischen Umständen aufzuhalten, zu wichtigeren Untersuchungen des Wachstums der Künste, der Merkwürdigkeiten der Natur, der vornehmsten Gesetze und Gebräuche etc. fortgeht.«³³ Aufgabe der Geschichtsschreibung ist für ihn nicht, eine »forteilende Sammlung von Belagerungen, Schlachten und Kriegen« zu geben, sondern über alles das zu berichten, was den Ursprung und das Wachstum jeder Nation betrifft, die Gebräuche und Sitten,

Regierungsformen, sowie die materielle und geistige Lebensart zu schildern. Das organische Entwicklungsdenken, das sich hierin schon andeutet, wurde in der Folgezeit durch Herder und die Romantiker zum Kern der Geschichtsauffassung. Einen Kulminationspunkt erreichte diese Auffassung bei Savigny, der 1815 schrieb, daß »jedes Zeitalter eines Volkes als die Fortsetzung und Entwicklung aller vergangenen Zeiten« zu denken sei. Daher bringe »nicht jedes Zeitalter für sich und unwillkürlich seine Welt hervor, sondern es thut dieses in unauflöslicher Gemeinschaft mit der ganzen Vergangenheit«, und er folgert daraus: »Die Geschichte ist dann nicht mehr bloß Beispielsammlung, sondern der einzige Weg zur wahren Erkenntnis.«³⁴

Der für die Entstehung der öffentlichen Geschichtsmalerei wesentliche dritte Faktor, der mit den beiden vorhergehenden aufs engste verbunden ist, ist der *Patriotismus*.³⁵ Die patriotischen Tendenzen, die sich in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verstärkt bemerkbar machten, waren, wie etwa das Wirken Johann Jakob Bodmers zeigt, zunächst vor allem kulturgeschichtlich orientiert und literarisch akzentuiert. Im politischen Bereich dominierte ein Landes-patriotismus, der sich beispielsweise im Preußen Friedrichs II. besonders deutlich zeigt. Die politische Realität des Reiches gab wenig Anlaß für einen Reichspatriotismus, wie ihn beispielsweise Friedrich Carl von Moser mit seiner Schrift »Von dem Deutschen Nationalgeist« von 1766 zu wecken suchte. In jedem Fall aber spielte die Rückwendung zur Vergangenheit eine zentrale Rolle. Sie wurde beschworen, um die eigene Gegenwart zu kritisieren. Indem dieser Patriotismus letztlich auf eine Identifikation von Nation und Staat hinzielte, war er bedeutendes Moment in der Entwicklung der bürgerlichen Emanzipation. Im 18. Jahrhundert allerdings war er nur eine Sache weniger. Ein Wieland stufte ihn noch etwas abschätzig als »Modetugend« ein.³⁶ Auch hier brachte die Zeit der Befreiungskriege erst den Umschwung. Der Patriotismus war die Basis der militärischen und politischen Erfolge der Befreiungskriege. Dabei wurde er endgültig und eng gekoppelt mit den Ideen von Freiheit und nationaler Souveränität. Damit aber wurde der Patriotismus in der Restaurationsepoche zu einem Problem, das aus der Sicht der deutschen Monarchien eine Lenkung auf ihre eigenen politischen Ziele verlangte.

Untrennbar verwoben mit der Geschichte des Patriotismus in Deutschland ist die Idee der *Nationalerziehung*.³⁷ Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mehrten sich im bürgerlichen Lager die Stimmen, die eine grundlegende Reform des Erziehungswesens forderten und das im Sinne der Aufklärung gesetzte Ziel der Erziehung zum mündigen Staatsbürger verbanden mit der Erziehung zum Patriotismus, wobei diese Erziehung dazu beitragen sollte, die Nation, die doch eigentlich Gegenstand des Patriotismus ist, überhaupt erst als politisches Gebilde zu schaffen. Zunächst allerdings waren das weitgehend Gedankenspiele, wie beispielsweise Herders 1788 niedergelegte »Idee zum ersten patriotischen Institut für den Allgemeingeist Deutschlands«.³⁸ Nachdem aber diese Gedanken in den Diskussionen um die Kulturpolitik der Französischen Revolution eine Schlüsselrolle gespielt hatten, bekamen sie auch in Deutschland ein größeres Gewicht und wurden schließlich im Zeitalter der Befreiungskriege geradezu populär. Fichtes »Reden an die Deutsche Nation« sind nur eines von vielen Zeugnissen dafür. Die Denkschrift des Freiherrn vom Stein aus dem Jahre 1810 zeigt, daß auch Politiker die Idee der Nationalerziehung aufgriffen. Dem Geschichtsunterricht wurde in den Konzepten zur Nationalerziehung stets eine besondere Rolle eingeräumt. Fichte stellte fest: »Unter den einzelnen und besonderen Mitteln, den deutschen Geist wieder zu heben, würde es ein sehr kräftiges sein, wenn wir eine begeisterte Geschichte der Deutschen aus diesem Zeitraume hätten, die da National und Volksbuch würde.«³⁹ Turnvater Jahn schrieb in seinem »Deutschen Volksthum« von 1810 emphatisch: »Vaterländische Geschichte ist die Thatenerhalterin des Volks und Thatenentzünderin durch lebendiges Beispiel. Es wird Zeit, Verfügungen zu machen, daß nicht mit dem deutschen Reich die deutsche Geschichte aussterbe und die Thatkraft des Volkes hinterher.«⁴⁰ In der Epoche der Restauration stand die Nationalerziehung zuweilen in Verdacht, Sache der »Demagogen« zu sein, die einen demokratischen Nationalstaat erreichen wollten. Die Idee war jedoch nicht einfach auszulöschen, so daß man vielerorts einen anderen Weg ging und sie für die politischen Ziele der wiedererstarkten Monarchien in den Dienst nahm.

Der fünfte für die Entstehung einer öffentlichen Geschichtsmalerei wesentliche Faktor ist der Gedanke der *Erziehung durch Kunst*. Im 18. Jahrhundert hatte man vielfach über die Möglichkeiten

einer Erziehung durch Kunst nachgedacht.⁴¹ Dabei stand die Geschmackserziehung im Vordergrund, der aber eine moralische Folgewirkung zugeschrieben wurde. Auch die Aufklärungsästhetik folgte dieser Überzeugung, setzte aber gleichermaßen auf die sittliche und belehrende Wirkung des Inhalts, der durch das Kunstwerk vermittelten Exempla, wie das vorhin angeführte Zitat aus Sulzers »Allgemeiner Theorie« belegen kann. Diese direkte Wirkungsabsicht, die mit dem Postulat der Autonomie der Kunst nicht zu vereinbaren war, wurde von der Ästhetik der deutschen Klassik abgelehnt. Bildung durch Kunst, wie beispielsweise Wilhelm von Humboldt sie erläuterte, ist ein Verschmelzungsprozeß, in dem die Seele des Betrachters in die höheren Sphären des Kunstwerkes emporgehoben und so geläutert wird. Im Gegensatz zur Form des Kunstwerks und seinem ihm durch das schöpferische Genie gegebenen Gehalt war das Inhaltliche, der »Stoff« des Kunstwerks, für diese Auffassung sekundär. Auf diese Auffassung ist es sicher zurückzuführen, daß Fichte und der Freiherr vom Stein bei ihren Überlegungen zur Volkserziehung nicht an die Kunst dachten. Die Vorstellung der Aufklärung von der Erziehung durch Kunst, die vor allem von der Französischen Revolution propagiert worden war, blieb jedoch lebendig. Sie wirkte beispielsweise bei den Nazarenern weiter, die sich ausdrücklich von der Idee der Autonomie absetzen und die Kunst in ihre frühere Bedingtheit zurückführen, sie wieder in den Dienst für Religion und öffentliches Leben stellen wollten.⁴² Auch die Idee der Nationaldenkmäler, von den gescheiterten Denkmalprojekten nach den Befreiungskriegen angefangen, baut auf dieser Kunstanschauung auf.⁴³ Ihre Produkte freilich, etwa die Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz durch Wislicenus am Ende des Jahrhunderts, haben sich nie von dem Makel befreien können, Kunst minderen Ranges zu sein.

Diese fünf Faktoren: bürgerliche Öffentlichkeit, neues Geschichtsbewußtsein, Patriotismus, Nationalerziehung und Erziehung durch Kunst waren die wesentlichen Pfeiler für die Ausbildung der öffentlichen Geschichtsmalerei. Ihr Stellenwert wäre zu überprüfen an verschiedenen gescheiterten Versuchen, die dazu vor und nach 1800 unternommen wurden. Ein wichtiges Beispiel in diesem Zusammenhang, das ich wenigstens kurz anführen möchte, ist das Schaffen von Bernhard Rode in Berlin, der aus patriotischer Begeisterung während des Siebenjährigen Krieges begann, einen Zyklus von Bildern zur Geschichte des Hauses Brandenburg zu malen.⁴⁴ Dieser Zyklus von 14 Bildern fand jedoch kaum Resonanz und erst recht keinen Käufer. Friedrich II., der ein durchaus fortschrittliches Geschichtsbewußtsein besaß, das vor allem durch Voltaire geschult worden war, interessierte sich nicht für diese Bilder, obwohl sie eine seiner historischen Schriften illustrierten. Er lehnte die Auffassung der Aufklärer von der Erziehungsfunktion der Kunst ab. Die Öffentlichkeit spielte in seiner Kunstpolitik keine Rolle. Den Patriotismus hat er nur dort gefördert, wo er unmittelbar auf Preußen und die Gegenwart bezogen war. Der von einem aufgeklärten Geschichtsinteresse geprägte Patriotismus, den Rode in seinen Werken an den Tag legte, griff darüber hinaus, wandte sich auch der Reichsgeschichte zu. Der Ausweg, den Rode in dieser Situation wählte, ist höchst bezeichnend. Er griff zum Medium der Radierungen, um auf diese Weise sein Publikum, die bürgerliche Öffentlichkeit, zu erreichen, genauso wie die Literatur es tat. Seine Radierungen, in denen vor allem seit den späten siebziger Jahren historische Themen in großer Zahl auftreten, zeigen ganz im Sinne der Geschichtsauffassung der Aufklärung ein ausgeprägtes Interesse für die Kulturgeschichte und ein, freilich noch sehr unvollkommenes, Bemühen um historische Genauigkeit. Der wirkliche Erfolg blieb Rode jedoch versagt. Die Stunde der Geschichtsdarstellung war noch nicht gekommen.

Etwas anders war die Situation für Peter Cornelius um 1810. In der Zeit der nationalen Krise begann das Bürgertum, sich seines historischen Gewichtes stärker bewußt zu werden. Die Patrioten suchten die nationale Identität, die verloren zu sein schien, in der Geschichte. Die Idee der Nationalerziehung war, wie gesagt, populär wie nie zuvor. In dieser Situation mußte die Idee der Mitwirkung der Kunst an der Nationalerziehung auf fruchtbaren Boden fallen. Es fehlte nur, bedingt durch die politischen Zeitumstände, an öffentlichen Auftraggebern. So wählte Cornelius wie vor ihm Rode zunächst den Ausweg der Grafik für seine Faust-Illustrationen, die durch den Rückgriff in die deutsche Vergangenheit den in der Gegenwart verschütteten Nationalcharakter anschaulich machen sollten. Daß Cornelius dann von Italien aus in dem vielzitierten Brief an Görres von 1814 die Wiedereinführung der Freskenmalerei, als der öffentlichen Kunst schlechthin,

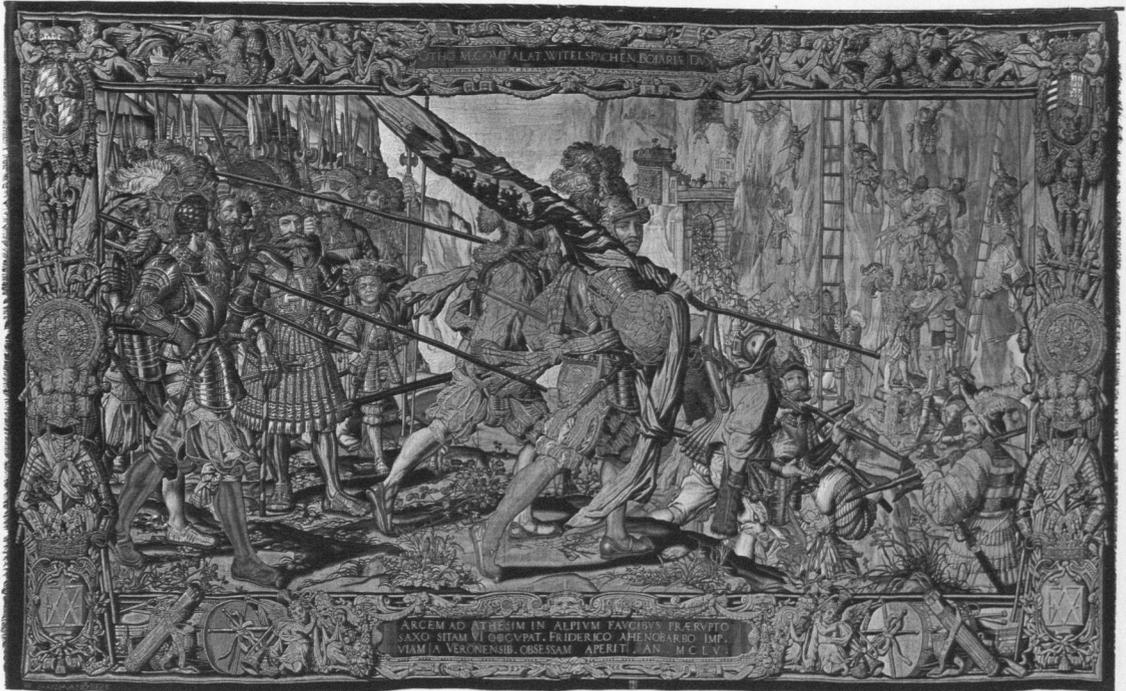
propagiert, war eine ganz konsequente Fortführung seiner Ideen.⁴⁵ In Ludwig I. von Bayern fand er schließlich, so scheint es, den idealen Auftraggeber, der seine Kunstauffassung teilte und ihm mit dem Auftrag für die Fresken in der Glyptothek die ersehnte Gelegenheit zur Malerei im öffentlichen Raum gab. Das Denken des bayerischen Kronprinzen und späteren Königs war bestimmt durch einen hohen Kunstsinn, ein ganz ausgeprägtes Geschichtsbewußtsein und große nationale Begeisterung, wie sie damals in den deutschen Herrscherhäusern keineswegs üblich war. Schon 1807, zur Zeit der Napoleonischen Herrschaft, plante er ein »Pantheon der Deutschen«, dem er bald auf Anraten des Historikers Johannes von Müller den Namen »Walhalla« gab.⁴⁶ Dieser Bau, zu dem erst 1830 der Grundstein gelegt wurde, war ein Denkmal für Deutschland als Kulturnation. Als bayerischer König, der in seiner Regierungsführung streng auf die Einhaltung der konstitutionellen Verfassung von 1818 achtete, gab Ludwig seine Kulturideale nicht auf.⁴⁷ Dem Korrespondenten des Berliner Kunstblattes sagte er 1828 bei einem Besuch in den Hofgartenarkaden: »Dem öffentlichen Leben muß die Kunst wiedergegeben werden; das Volk soll sich daran erfreuen und erbauen. Ich biete ihnen ein schönes Gut und weiß, meine Bayern werden es würdigen.«⁴⁸ Das Wesen des Verhältnisses zwischen königlichem Auftraggeber und der Öffentlichkeit wird sehr deutlich von Joseph von Hormayr 1830 in seinem Buch über die Hofgartenarkaden ausgesprochen: »Möge der lebhafteste Bildnergeist eines Regenten auch über seinem Volke stehen, wenn er nur in seiner *Zeit* steht! Dann wird er sein Volk zu sich *erheben*. In diesem schönen Werke des Erziehens, Einwirkens und Schaffens wird das ehrwürdige Familiengefühl zwischen dem Herrscher und der Nation immer wärmer, immer wechselseitiger, immer unauflöslicher, und der Fürst setzt sein geliebtes Volk auf die Stelle, zu der seine reichen, kraftvollen, nachhaltigen Anlagen es längst berufen hatten.«⁴⁹

Der Fürst als Bildner seines Volkes: das freilich entspricht nicht mehr den freiheitlichen Idealen, die der Patriotismus in der Zeit der Napoleonischen Kriege verfolgt hatte. Nachdem die konstitutionelle Monarchie Faktum war, versuchte der Regent sich das Volk zu schaffen, das nach seinen Vorstellungen regierbar war. Das unpolitische, von der alltäglichen Wirklichkeit abgehobene Bildungsideal der deutschen Klassik spielte dabei keine geringe Rolle, wie das große Engagement Ludwigs für die Museumsbauten belegt. Bezeichnend dafür ist auch Ludwigs Auftrag an Carl Rottmann von 1828, den Freskenzyklus in den Hofgartenarkaden mit einer Folge italienischer Landschaften fortzusetzen, die den Betrachter in ideale Fernen entführen sollten.⁵⁰

Auch die Geschichtsfresken der Cornelius-Schüler erfüllten einen bestimmten Bildungsauftrag, der sich im Programm deutlich ablesen läßt. Das Geschichtsbild, das sie vermitteln, zielt nicht auf Deutschland als Nation, sondern will den Landespatriotismus fördern. Seinem Nationalpatriotismus, von dem nicht nur die Walhalla, sondern auch die Befreiungshalle in Kelheim zeugt, ließ Ludwig bezeichnenderweise nur außerhalb von München Raum. Wenn man die Realität des Programmes der Hofgartenfresken betrachtet, ist es auch nicht eigentlich ein bayerischer Patriotismus, den sie nähren sollen, sondern ein dynastisches Denken. Die bayerische Geschichte ist die Geschichte der Wittelsbacher; das ist die Gleichsetzung, die sie dem Betrachter suggerieren.

Restauratives Denken spricht auch aus dem Konservatismus der Themenwahl und der künstlerischen Gestaltung. Die meisten der Bilder, die Friedensszenen zeigen, stellen Belehnungen, Krönungen oder dergleichen dar, also Haupt- und Staatsaktionen, die schon in der Geschichtsdarstellung während des Absolutismus im Mittelpunkt standen. Damals war es vor allem ein rechtsgeschichtliches Denken, ein Pochen auf die fortdauernde Gültigkeit historischer Rechtsakte, das Freskenprogramme wie beispielsweise das des Kaisersaales in Würzburg hervorbrachte, und auch die Herrschergenealogie war ein Lieblingsthema des deutschen Barock gewesen.⁵¹

So ist es ganz konsequent, daß sich die Schüler von Cornelius bei ihrem Zyklus an Vorläufern aus dem 17. Jahrhundert orientierten. Das war einmal die 1611 vollendete Teppichserie mit Darstellungen aus dem Leben Ottos von Wittelsbach, die nach Entwürfen von Peter Candid geschaffen wurde. Fresken nach diesen Entwürfen oder die Entwürfe selbst befanden sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den Hofgartenarkaden, fast an der Stelle, an der der neue Zyklus entstand.⁵² Der andere Vorläufer war eine vor 1611 vollendete Gemäldeserie im Fries des Herkules-Saales der Münchner Residenz, die dem Münchner Maler Hans Werl zugeschrieben wird. Die



6 Nach P. Candid, Die Erstürmung der Veroneser Klause durch Otto von Wittelsbach, Teppich. München, Bayerisches Nationalmuseum

Folge von zehn großformatigen Bildern, die Ereignisse der bayerischen Geschichte aus dem 13. bis 15. Jahrhundert darstellen, wurde erst 1803 abgenommen und nach Schleißheim gebracht.⁵³ Von den acht Hofgartenfresken, die Szenen des 12. bis 15. Jahrhunderts zeigen, greift nur ein einziges nicht auf diese beiden früheren Zyklen zurück.

Künstlerisch ist das Verhältnis zu diesen Vorbildern ambivalent. Ernst Förster beispielsweise greift mit der Darstellung des Otto von Wittelsbach in der Veroneser Klause das Thema auf, das auch Candid an den Anfang seiner Teppichfolge gestellt hatte (Abb. 6). Bei ihm aber wird erst eine Kampfdarstellung daraus, die dem Ablauf der Ereignisse entspricht, wie sie beispielsweise von Lorenz von Westenrieder 1798 in seiner Bayerischen Geschichte geschildert wurden. Auch der mittelalterliche Charakter wird jetzt erst durch die Darstellung von Kostüm und Bewaffnung deutlich. Andererseits hält aber Förster an der Herausstellung des Wittelsbachers als Protagonisten fest, verstärkt sein Gewicht noch durch die Übernahme eines Figureschemas, mit dem schon in der Renaissance der »vorwärtsdrängende Kämpfer« charakterisiert zu werden pflegte.⁵⁴

Ein deutlicher Zusammenhang besteht auch zwischen dem Gemälde von Hiltensperger *Herzog Albrecht III. schlägt die böhmische Krone aus* (Abb. 7) und der gleichen Darstellung von Hans Werl (Abb. 8). Hiltensperger hat die Charakterisierung des jungen Fürsten übernommen und zeremonielles Beiwerk wie den mit blankem Schwert dastehenden Ritter. Das bewegte Gegenüberreten in Werls Bild jedoch hat er umgeformt zu einer steifen Zeremonie. Der Fürst thront und Ulrich von Rosen, der Überbringer der Krone, kniet vor ihm. Ihm folgen sein Sohn und einige Männer mit weiteren Attributen der Macht und der Herrschaft. Bezeichnend ist auch die Hinzufügung des Abtes von Andechs vorne links, der Berater Albrechts III. gewesen sein soll und hier für den aktuellen Wunsch nach Harmonie zwischen Staat und Kirche steht.

Enger als Werl hielt sich Hiltensperger an tradierte Darstellungstypen, die den zeremoniellen Akt einer »Staatshandlung« wiedergeben. Gleiches gilt für die übrigen Darstellungen von Belehnungen und Krönungen. Insgesamt also werden die altüberlieferten Kompositionsschemata für den fürstlichen Helden in der Schlacht und den Herrscher auf dem Thron getreu reproduziert. Diese konservative Grundhaltung wird vorgetragen mit einem deutlichen Bemühen um histo-



7 G. Hiltensperger, Herzog Albrecht III. schlägt die böhmische Krone aus (1440). München, Arkaden des Hofgartens (Photo Marburg)

rische Genauigkeit. Soweit es nur möglich war, haben die Künstler bei der Darstellung der Fürsten und anderer herausragender Persönlichkeiten auf überlieferte Porträts zurückgegriffen. Bei der Darstellung von Waffen und Kostüm haben die Mittelalter-Studien von Schnorr von Carolsfeld und Ferdinand Fellner sicher wichtige Anregungen gegeben. Nicht geringen Einfluß auf die Schärfung des historischen Bewußtseins der Künstler dürfte Ludwig I. selbst mit seiner Kritik und seinen Forderungen gehabt haben. Bezeichnend ist seine Bemerkung auf einem Brief, mit dem ihm die Entwürfe zur Gründung der Akademie und zur *Verkündung der Verfassung* (Abb. 9) vorgelegt wurden: »Der Entwurf der Beschwörung der Verfassung gefällt mir, und daß ich in ... Uniform erscheine (Die Knöpfe waren damals von allen Regimentern durchgängig gelb) Graf Schönborn, Fürst Oettingen-Wallerstein und die vorzüglichsten Anhänger der Verfassung sollen am sichtbarsten sein, insoweit es ohne Verstoß angeht. Zentner werde ja nicht vergessen. Die Uniformen sind, wie sie bei der Eröffnung getragen worden, zu malen; darum mir ein farbiger Entwurf zu zeigen. Wenn die Zeichnung der Einsetzung der Akademie der Wissenschaften gleichzeitig damit gemacht, soll sie ausgeführt werden. Im entgegengesetzten Fall ist mir ein Entwurf, worauf alle, außer dem Kurfürsten Max III. stehen, wenn nicht sicher, daß gesessen wurde, verfertigt und vorgelegt werde.«⁵⁵

Förster selber stellte später in seiner Cornelius-Biographie fest, daß das Bemühen um historische Genauigkeit verhängnisvoll für die weitere Entwicklung der Cornelius-Schule gewesen sei, da es zu einem Konflikt mit der Stilauffassung des Meisters geführt habe.⁵⁶ In der Tat ist nicht mehr der Stil das einigende Band des Arkadenzyklus, sondern die Tendenz zur geschichtlichen Treue der Darstellung. Der normative Stilbegriff, an dem Cornelius noch festhielt, wird historisch relativiert. Die Konsequenzen für den damaligen Betrachter sind erwägenswert. Die Vergangenheit seines Landes und seines Fürstenhauses wird ihm in ihrer jeweiligen Eigentümlichkeit sichtbar gemacht, vielleicht auch näher gebracht, aber zugleich durch die Darstellungsweise als Vergangenes von der Gegenwart abgehoben. Cornelius wollte in seinen Illustrationszyklen den unwandelbaren deutschen Nationalcharakter veranschaulichen. Hier dagegen wird die Vielfalt des historisch Einmaligen sichtbar. So wird eine deutliche Distanz zum Betrachter aufgebaut. Obwohl die einst den Bildern gegenüber dargestellten Personifikationen dies vorgeben, zeigen die Fresken eben nicht mehr historische Exempel, die in der Gegenwart wiederholbar wären, sondern die historisch einmaligen Leistungen, auf die sich der Anspruch auf Rang und Macht des gegenwärtigen bayerischen Herrschers gründet. Die scheinbare Objektivität der Form stützt den dynastischen Grundgedanken des Programmes.



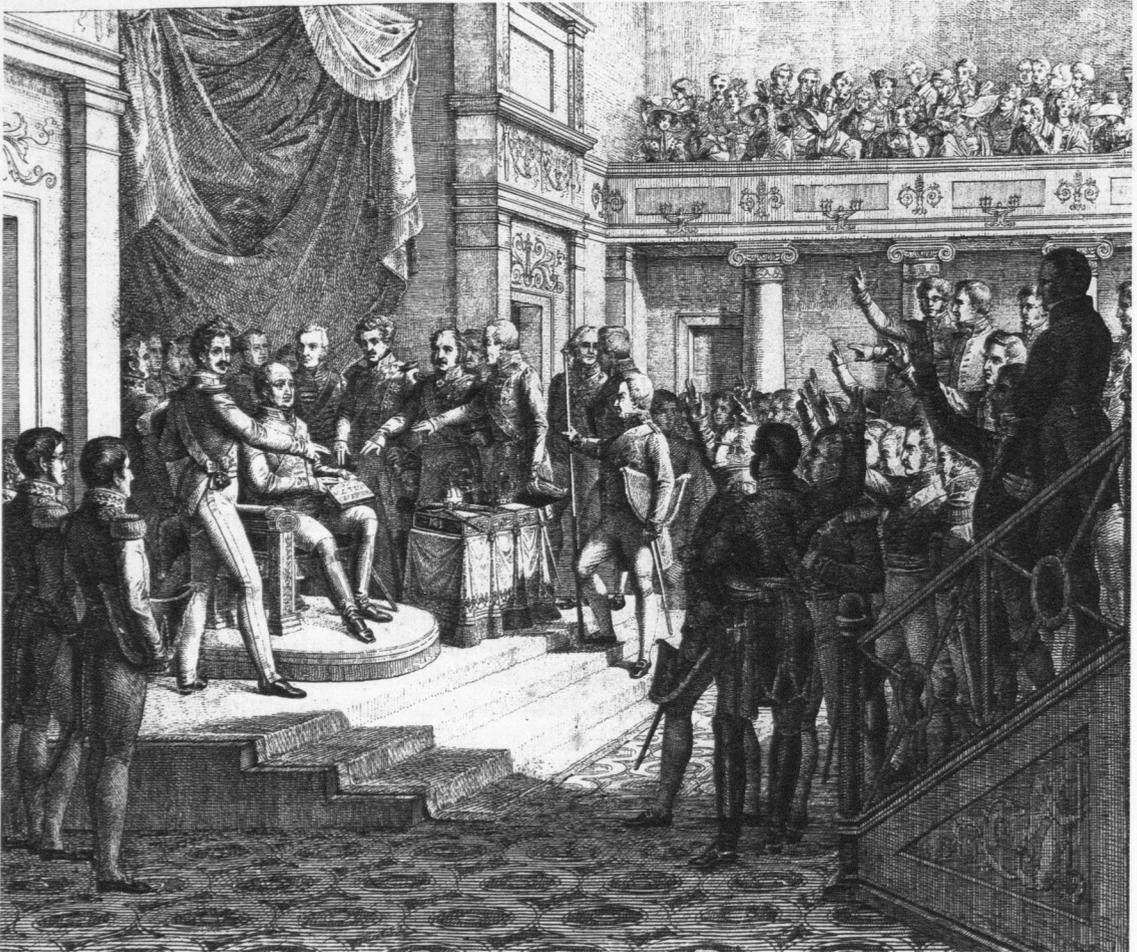
8 H. Werl (zugeschr.), Herzog Albrecht III. schlägt die böhmische Krone aus, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung

So ist das Verhältnis dieser Fresken zur Öffentlichkeit ein grundsätzlich anderes, als es sich jene vorstellten, die die Idee einer öffentlichen Geschichtsmalerei propagiert hatten. Für einen Sulzer oder selbst noch einen Cornelius in seiner römischen Zeit sollte die Nation Subjekt und Objekt der Fresken zugleich sein, sollte das Volk Auftraggeber und Gegenstand der Bilder sein. In dieser Form war öffentliche Geschichtsmalerei in der Epoche der Restauration nicht mehr zu realisieren. Ihre Idee war aber nicht einfach zu verdrängen, und Ludwig I. erkannte die darin steckenden Möglichkeiten, die zu seinem Konzept der Volksbildung paßten. Das Volk aber ist hier lediglich der Adressat. In den Werken, an denen es sich bilden soll, kann es sich selbst nicht wiederfinden.

Es kann nach einer genaueren Betrachtung der Hofgartenfresken kaum erstaunen, daß dieses Unternehmen von Anfang an auch heftiger Kritik ausgesetzt war. Ein Kritikpunkt war verständlicherweise die mangelnde künstlerische Qualität. In einer Zeitungskritik von 1829 heißt es: »Die meisten der bisher sichtbaren Arbeiten sind kaum mittelmäßig zu nennen; einige wahre Sudeleien« seien sogar darunter. Ausgenommen werden die Bilder von Hermann, Lindenschmidt und Montén.⁵⁷ In der erwähnten Landtagsdebatte warfen oppositionelle Abgeordnete dem König vor, wie die Pinakothek und das Odeon seien auch die Arkadenfresken mit Geldern des Landbauetats entstanden, die anderwärts sinnvoller hätten eingesetzt werden können: »Die Verherrli-

chung der Vergangenheit darf nicht erkaufte werden durch Vernachlässigung der dringendsten Bedürfnisse der Gegenwart.«⁵⁸ Ganz nachdrücklich wies der Abgeordnete Lechner auf die Diskrepanz zwischen der Not im Lande und den kostspieligen Bauunternehmungen in München hin, indem er ironisch eine Fortsetzung des Geschichtszyklus in die Gegenwart wünschte und auch gleich Themen dafür vorschlug: »Mein zweytes Gemälde zeigt uns einen Landschullehrer, der mit seiner ärmlich gekleideten Familie Mittag hält. Auf dem Tische sieht man Kartoffeln und schwarzes Brodt, die Kost, womit er sich zum nachmittägigen Unterrichte stärkt. Die zerbrochenen Fensterscheiben gewähren die Aussicht auf das Odeon in München oder den Cursaal in Brückenau.«⁵⁹

Nur vorsichtig und verkläusliert wird in der Debatte der Vorwurf erhoben, daß die Fresken zu einseitig auf die Wittelsbacher bezogen seien. Da war man in der Presse deutlicher und sah in ihnen ein Beispiel dafür, »wie unnütz das Bestreben ist, einen ausschließlich baierischen Patriotismus durch historische Erinnerungen wecken zu wollen.«⁶⁰ Noch heftiger als die historischen Fresken allerdings waren in der Ständeversammlung die gerade erst begonnenen italienischen Landschaften Rottmanns umstritten. »Die italienischen Fuseseyen, sie sprechen uns nicht an!«, meinte einer der Abgeordneten.⁶¹ Viele der Abgeordneten hätten an ihrer Stelle lieber Ereignisse aus der neuesten Geschichte dargestellt gesehen und machten dazu auch, ganz ohne Ironie, Vorschläge. Als es schließlich zur Abstimmung kam, bei der es nur um den für die Historienfresken aufgewendeten Betrag ging, stimmten 50 Abgeordnete für, 74 aber gegen die Anerkennung dieser Ausgabe.⁶² Auch die übrigen Bauausgaben für Pinakothek und Odeon wurden nicht akzeptiert.



9 D. Monten, König Maximilian gibt seinem Volke die Verfassungsurkunde, Lithographie

Ludwig I. hat diese empfindliche Niederlage tief getroffen und zu einer Umorientierung seines Regierungsstils veranlaßt. Inwieweit sie ein klarer Spiegel der öffentlichen Meinung war, ist schwer abzuschätzen. Allerdings ist ganz auffällig, daß in den Debatten und Zeitungsberichten immer wieder das Problem möglicher Anschläge auf die Fresken erörtert wird. Zunächst allerdings war man sich recht sicher. Einer der Künstler meinte zu dem Korrespondenten des Berliner Kunstblattes: »Was Frevel durch Menschenhand betrifft, so ist die Kunst hier schon durch die Religion unter öffentlichen Schutz gestellt. ... Dazu kommt die glückliche Wahl der Gegenstände: wem wäre nicht die Geschichte seines Volkes heilig?«⁶³ Auch der Abgeordnete Rudhart sah es ähnlich: »wohltuend auch ist es zu sehen, daß keine Wache nothwendig ist, diese Gemälde zu sichern; der Nationalstolz und die Nationalliebe allein schützen dieselben.«⁶⁴ Tatsächlich war 1830 der nachts in den Arkaden aufgestellte Wachposten eingezogen worden. Es kam dann aber doch verschiedentlich zu Anschlägen auf die Fresken, wobei allerdings vor allem die Bilder Rottmanns das Ziel gewesen zu sein scheinen. Auf den »öffentlichen Schutz«, an den die Künstler naiv glaubten, war kein Verlaß. In einem Bericht der Polizeidirektion heißt es 1834: »Die königliche Commandantschaft hat auch noch die Ansicht geäußert, der Schutz dieser Gemälde sollte am besten den Gesinnungen des gebildeten Publikums überlassen bleiben. Allein hiemit ist man nicht einverstanden, denn das gebildete Publikum ist in der Regel nicht zugegen, wenn das ungebildete Exzesse begeht, und würde selbst, wenn es zugegen wäre, wenig Schutz gewähren, weil es das Vorurtheil hat, daß dieses Sache der Polizey seyn müsse.«⁶⁵

Über die Motive dieser Anschläge kann man natürlich nur spekulieren. Man wird jedoch davon ausgehen können, daß sie gegen den König gerichtet waren, und zwar insbesondere gegen seine Kulturpolitik. Es gab eben eine Opposition gegen Ludwigs Vorstellungen von Volksbildung. Cornelius, der die Anregung zu den Geschichtsfresken in den Hofgartenarkaden gegeben hatte, hatte sich bei seinen Vorschlägen für die Wiedereinführung der Freskenmalerei von der Idee leiten lassen, die Kunst müsse wieder in das Leben geführt, müsse wieder volkstümlich werden. Das Scheitern seiner Kunstauffassung zeichnete sich mit den Arkadenfresken ab. Die von oben her verordnete Volkstümlichkeit konnte nur eine künstliche und scheinbare Volkstümlichkeit sein, die überdies von dem sogenannten »gebildeten Publikum« nicht als »wahre Kunst« akzeptiert wurde. Aus diesem Zwiespalt ist die öffentliche Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert nie herausgekommen.

Anmerkungen

¹ Gerd Unverfehrt, Bistum, Stadt und Reich. Das Programm der Fresken Hermann Prells im Rathaus zu Hildesheim, in: *Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ekkehard Mai, Jürgen Paul u. Stephan Waetzold (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, IV), Berlin 1982, S. 253.

² Magdalena Droste, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert* (Kunstgeschichte: Form und Interesse, II), Münster 1980.

³ Vgl. u. a. Heinz-Toni Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert*, München 1984; Hans-Werner Schmidt, *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854-1933* (Studien zur Kunst und Kulturgeschichte, hrsg. von H. Klotz, I), Marburg 1985; Ekkehard Mai, *Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19.*

und im 20. Jahrhundert, in: *Ausst.Kat. Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hrsg. von E. Mai und A. Repp-Eckert, Köln, (Wallraf-Richartz-Museum), Köln/Mailand 1986, S. 151–163.

⁴ Wilhelm Röckel, *Beschreibung der Frescogemälde aus der Geschichte Bayerns, welche Seine Majestät König Ludwig I. in den Arkaden des Hofgartens, als Eigenthum des Staats, dem öffentlichen Vergnügen weiht*, München 1829; Joseph Freiherr von Hormayr, *Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München*, München 1830; Droste a. a. O. (Anm. 2), insbes. S. 38 ff.

⁵ Zum Münchner Hofgarten vgl. Adrian von Buttlar und Traudl Bierler-Rolly (Hrsg.), *Der Münchner Hofgarten*, München 1988.

⁶ Ernst Förster, *Peter von Cornelius*, Berlin 1874, 393 ff.

⁷ München, Bayer. Staatsbibliothek, Klenzeana XII, 6: undatiertes Entwurf eines Briefes von Klenze an Ludwig I., vermutlich im Dezember 1828 geschrieben.

⁸ Ernst Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, V, Leipzig 1860, S. 64.

⁹ Försters Programmwurf mit den eigenhändigen Korrekturen Ludwigs I. befindet sich in München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Ana 353. Er lag dem König am 14. 11. 1826 vor. Zu weiteren Korrekturen Ludwigs vgl. E. Förster, *Peter von Cornelius*, München 1873, I, S. 395.

¹⁰ Vgl. Eva-Maria Wasem, *Die Münchner Residenz unter Ludwig I., Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten* (Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 101), München 1981, S. 221 ff.

¹¹ Der eigentliche Vertrag, abgedruckt bei Förster, a. a. O. (Anm. 6), I, S. 491, ist allerdings erst am 21. Februar 1828 von Cornelius und Klenze unterzeichnet worden, also zu einem Zeitpunkt, zu dem die Arbeit schon weit gediehen war. Er sah für die Arbeit ein Gesamthonorar von 24 000 Gulden vor.

¹² Die Vollendung teilt Cornelius Ludwig I. in einem Brief vom 28. September 1829 mit; vgl. Förster a. a. O. (Anm. 6), I, S. 444.

¹³ Das erste Blatt, das die von Kaulbach gemalte »Bavaria« reproduziert, trägt den Titel: »Fresco-Gemälde aus der Geschichte der Bayern auf den Ruf Seiner Majestät des hochgefeierten Königs Ludwig I. von Bayern zur Freude Seines dankbaren Volkes vollendet in den Arcaden des Hofgartens zu München im Jahre 1829«.

¹⁴ Autoren und Themen der Geschichtsfresken (Angabe der Titel nach R. Marggraf, München, 1846, S. 345 ff.): 1. *Ernst Förster*, Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach (1155); 2. *Clemens Zimmermann*, Kaiser Friedrich Barbarossa belehnt zu Regensburg Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach mit dem Herzogthum Bayern (1180); 3. *Wilhelm Röckel*, Vermählung Ottos des Erlauchten mit Agnes Pfalzgräfin bei Rhein (1225); 4. *Carl Stürmer*, Einsturz der Innbrücke bei Mühldorf mit den darüber fliehenden Böhmen (1258); 5. *Karl Hermann*, Kaiser Ludwig der Bayer begrüßt freundlich seinen gefangenen Gegenkönig Friedrich den Schönen von Osterreich nach der Schlacht bei Ampfing (1322); 6. *Hermann Stilke*, Ludwig der Bayer wird mit seiner Gemahlin Margarethe in Rom zum Kaiser gekrönt, und zwar von den Bischöfen von Castello und Alexia, da Papst Johann XXII. ihn nicht anerkennen wollte (1328); 7. *Georg Hiltensperger*, Bayerns Herzog Albrecht III. schlägt die böhmische Krone aus (1440); 8. *Wilhelm Lindenschmidt*, Herzog Ludwigs des Reichen Sieg bei Giengen (1462); 9. *Philipp Schilgen*, Herzog Albrecht IV. gründet das Recht der Erstgeburt in Bayern (1506); 10. *Gottlieb Gassen*, Der Kölischen Burg Godesberg Erstürmung durch die Bayern (1583); 11. *Adam Eberle*, Maximilian I. wird zur Belohnung für seine namentlich in der

Schlacht am weißen Berge geleisteten Dienste, an der Stelle des abgesetzten Friedrich von der Pfalz, am 23. Februar 1623 von Kaiser Ferdinand II. mit der Churwürde belehnt (1623); 12. *Carl Stürmer*, Churfürst Max Emanuel stürmt Belgrad (1688); es folgen die vier kleineren Bilder: 13. *Dietrich Monten*, Bayern erstürmen, die ersten, eine türkische Verschanzung bei Belgrad (1717); 14. *Philipp Foltz*, Maximilian Joseph III. stiftet die Akademie der Wissenschaften (1759); 15. *Dietrich Monten*, Bayern schlagen die Entscheidungsschlacht bei Arcis sur Aube mit (1814); 16. *Dietrich Monten*, König Maximilian Joseph I. gibt seinem Volke die Verfassungsurkunde (1818).

¹⁵ Röckel, a. a. O. (Anm. 4), S. 13.

¹⁶ Vorbildlich war das Blatt »Hagens Heuchelei«; zu den Nibelungen vgl. Frank Büttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, I, Wiesbaden 1980, S. 36 ff.

¹⁷ Vgl. oben Anm. 7.

¹⁸ Eine ausführliche Würdigung fanden die Fresken in: *Das Inland, Ein Tageblatt für das öffentliche Leben*, Jahrgang 1829, Nr. 19, 133 und 139; Jahrgang 1830, Nr. 310 und 311. Weitere Reaktionen: Die Freskogemälde in den Arcaden des Hofgartens zu München, *Kunstblatt*, Jahrgang 1829, Nr. 1, S. 1–4 und Nr. 84, S. 355–356; Die Freskomalereien in den Arkaden des Hofgartens zu München, *Berliner Kunstblatt*, Jahrgang 1, 1828, Heft 10, S. 309–312 und Heft 11, S. 335–340.

¹⁹ Vgl. Verhandlungen der zweyten Kammer der Ständeversammlung des Königreichs Bayern vom Jahre 1831, VIII, S. 69 (43. Sitzung vom 14.6.1831).

²⁰ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831 a. a. O. (Anm. 19), IX, S. 123 (49. Sitzung vom 22.6.1831).

²¹ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831 a. a. O. (Anm. 19), IX, S. 139 (49. Sitzung vom 22.6.1831).

²² Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831 a. a. O. (Anm. 19), VIII, S. 33 ff. (42. Sitzung vom 13.6.1831).

²³ Eine Ausnahme ist das Buch von Joseph von Hormayr, *Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München*, München 1830, S. 26 ff. Zu diesem Buch ist anzumerken, daß es im Grunde nur eine geschichtliche Darstellung der in den Bildern dargestellten Ereignisse ist und sich mit der künstlerischen Leistung nicht auseinandersetzt. Sicher ist das Buch ohne Zutun von Cornelius und seinen Schülern entstanden. Cornelius und Hormayr standen sich äußerst distanziert gegenüber, was sich auch darin äußert, daß Hormayr in seinem Buch Cornelius mit keinem Wort erwähnt, obwohl dieser Initiator der Fresken war.

²⁴ Dieter Graf, Die Fresken von Schloß Helldorf, in: Ausst. Kat. *Die Düsseldorfer Malerschule*, Düsseldorf/Darmstadt 1979, S. 112–120.

²⁵ Walther Hubatsch, Der Freiherr vom Stein und die Historienmalerei seiner Zeit, in: ders.

Stein-Studien (Studien zur Geschichte Preußens, XXV), Köln/Berlin 1975, S. 177–194. Gerhard Eimer, *Quellen zur politischen Ikonographie der Romantik: Steins Turmbau in Nassau* (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, II), Frankfurt 1987.

²⁶ Kopien dieser Entwürfe befinden sich in Berlin im Schinkel-Pavillon, vgl. Helmut Börsch-Supan, *Der Schinkel-Pavillon im Schloßpark zu Charlottenburg*, Berlin 1970, S. 38 f. Eine eingehende Behandlung dieser Entwürfe bietet Hartmut Boockmann, Die Entwürfe von Karl Wilhelm Kolbe und Karl Wilhelm Wach für die Glasmaleereien des Marienburger Sommerremters, Beiträge zu einer Ikonographie des Deutschen Ordens, in: Udo Arnold (Hrsg.), *Preußen und Berlin, Beziehungen zwischen Provinz und Hauptstadt* (Schriftenreihe Nordost-Archiv, Heft 22), Lüneburg 1982. Von Wach stammt nur der Entwurf zur Szene: Kaiser Friedrich II. verleiht dem Hochmeister das Recht, den Adler im Wappen zu führen.

²⁷ Rousseau, Schriften, hrsg. von H. Ritter, I, S. 54.

²⁸ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792², II, S. 671 (Artikel »Historie«).

²⁹ Sulzer 1792 (Anm. 28), III, S. 338 (Artikel »Mahlerei«).

³⁰ Jürgen Habermas, *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1971⁵.

³¹ Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Braun und Manfred Riedel, Stuttgart 1967, S. 206.

³² Teile daraus, insbesondere den »Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain«, veröffentlichte Voltaire bereits zehn Jahre früher im *Mercure de France*.

³³ Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Werke*, hrsg. von H. Göring, Stuttgart o. J., XIV, S. 262 (Rezension in der *Vossischen Zeitung* vom 15. 5. 1755); vgl. Nicolao Merker, *Die Aufklärung in Deutschland*, München 1982, S. 261.

³⁴ Aus Savignys Einleitungsaufsatz zum 1. Band der *Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft*, 1815, S. 3 f., zit. nach Hermann Kantorowicz, *Volksgeist und historische Rechtsschule, Historische Zeitschrift*, 108, 1912, S. 313.

³⁵ Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, Frankfurt 1972²; Christoph Prignitz, *Vaterlandsliebe und Freiheit, Deutscher Patriotismus von 1750 bis 1850*, Wiesbaden 1981.

³⁶ Christoph Martin Wieland, *Über Deutschen Patriotismus. Betrachtungen, Fragen und Zweifel*

geschrieben im Mai 1793, in: ders., *Sämtliche Werke*, XXXI, Leipzig 1857, S. 24 ff.

³⁷ Helmut König, *Zur Geschichte der Nationalerziehung in Deutschland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts* (Monumenta Paedagogica, I), Berlin 1960; H. König, *Zur Geschichte der bürgerlichen Nationalerziehung in Deutschland zwischen 1807 und 1815*, 2 Bde., Berlin 1972/73.

³⁸ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877 ff., XVI, S. 600 ff.

³⁹ Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Leipzig 1909, S. 107 (6. Rede).

⁴⁰ Friedrich Ludwig Jahn, *Deutsches Volkstum*, hrsg. von F. Brümmer, (Reclams Universalbibliothek), Leipzig o. J., S. 139.

⁴¹ Vgl. Frank Büttner, *Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800*, in: *Bildungsbürgertum um 1800*, II, hrsg. von R. Koselleck (im Druck).

⁴² Vgl. Büttner, *Peter Cornelius* a. a. O. (Anm. 16), S. 64 ff. u. 117 ff.

⁴³ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland, Historische Zeitschrift*, 206, 1968, S. 529–585; Thomas Nipperdey, *Kirchen als Nationaldenkmal: Die Pläne von 1815*, in: *Festschrift für Otto von Simson*, hrsg. von L. Grisebach und K. Renger, Berlin 1977, S. 412–431.

⁴⁴ Frank Büttner, *Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XLII, 1987, S. 33–47.

⁴⁵ Vgl. Frank Büttner 1980 (Anm. 16), S. 70 ff.

⁴⁶ Jörg Träger, *Walhalla*, Regensburg 1987.

⁴⁷ Vgl. Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie*, München 1986, 265 ff.

⁴⁸ *Berliner Kunstblatt*, Jahrgang 1, 1828, Heft 10, S. 311.

⁴⁹ Hormayr, a. a. O. (Anm. 23), S. 7.

⁵⁰ Erika Bierhaus-Rödiger, *Carl Rottmann*, München 1978.

⁵¹ Vgl. Frank Büttner, *Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Mittelalter-Rezeption*, hrsg. von P. Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 407–434.

⁵² Brigitte Volk-Knüttel, *Wandteppiche für den Münchner Hof nach Entwürfen von Peter Candid*, München 1976. Alle neueren Autoren geben an, daß Candids Bilder in den Hofgartenarkaden Fresken gewesen seien. Am Anfang der Reihe steht Hormayr, a. a. O. (Anm. 23), S. 32, am Ende E. M. Wasem, a. a. O. (Anm. 10), S. 221. Dagegen steht die deutliche Angabe von Michael Wening, *München*, München 17., S. 9, wo berichtet wird: der Bogengang am Hofgarten »aber pranget mit denen Originalen des berühmten Mahlers Peter Candid, so die Heldenthaten Ottonis, des großen Pfalzgrafen von Wittelsbach, Hertzogs in Bayern, und die Abreyß Kayzers Ludovici IV. auch Hert-

zogs in Bayern, so er Anno 1327 nach Rom die Kays. Cron zu empfangen vorgenommen ... vorstellen. Wobey erinnert wird, daß eben nach diesen Originalen die sehr köstlich mit Gold, Silber Seyden gewürkte Tapeten zu Bezierung der Churfürstl. Residenz durch aygens von Churfürst Maximiliano auß Holland beschribne Künstler allhier verfertigt.« Demnach waren es die Kartons, die im Hofgarten aufgestellt waren.

⁵³ Brigitte Volk-Knüttel, Zur Geschichte der Münchner Residenz 1600–1616, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., XVIII, 1967, S. 187 ff.

⁵⁴ Als Vorlage könnte beispielsweise die mittlere Figur in der Darstellung der Schlacht von Ostia in der Stanza dell'Incendio des Vatikan gedient haben.

⁵⁵ Förster, a. a. O. (Anm. 6), I, S. 395; München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß Ludwig I., II. A. 27.

⁵⁶ E. Förster, a. a. O. (Anm. 6), I, S. 395.

⁵⁷ *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 225 vom 29.9.1829, S. 898.

⁵⁸ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831, a. a. O. (Anm. 19), VIII, S. 74 (43. Sitzung vom 13.6.1831).

⁵⁹ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831, a. a. O. (Anm. 19), X, S. 35 (52. Sitzung vom 27.6.1831).

⁶⁰ *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 224 vom 28.9.1829, S. 894. Der liberale Abgeordnete Rudhart z. B. sagte: »Es ist wahr, viele Darstellungen gehören der Hausgeschichte der Wittelsbacher alleine an, aber das ist eben ein Glück und Stolz der Baiern, daß die fast 1000jährige Geschichte des königl. Hauses so innig mit der Geschichte des Volkes verwebt ist«: Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831, a. a. O. (Anm. 19), VIII, S. 69 (43. Sitzung vom 14.6.1831).

⁶¹ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831, a. a. O. (Anm. 19), IX, S. 29 (47. Sitzung vom 20.6.1831).

⁶² Verhandlungen der Ständeversammlung von 1831, 55. Sitzung vom 7.7.1831, XI, S. 5 f.

⁶³ *Berliner Kunstblatt*, 1828, S. 335.

⁶⁴ Verhandlungen ... der Ständeversammlung ... 1831, a. a. O. (Anm. 19), VIII, S. 70 (43. Sitzung vom 14.6.1831).

⁶⁵ München, Geheimes Hausarchiv, XVI, 40 (Bericht der Polizeidirektion München an die Regierung des Isarkreises vom 24.2.1834).